



Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Les voix de la danse

Paroles de radio – Archives de danses

Claude Sorin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1131>

DOI : 10.4000/skenographie.1131

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 61-69

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Claude Sorin, « Les voix de la danse », *Sken&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1131> ; DOI : 10.4000/skenographie.1131

Presses universitaires de Franche-Comté

LES VOIX DE LA DANSE
PAROLES DE RADIO — ARCHIVES DE DANSES

CLAUDE SORIN

« Je suis plutôt quelqu'un qui est air mais en même temps l'élément air ne peut pas exister tout seul s'il ne trouve pas ses sources dans l'eau et inversement. Donc l'eau, on pourrait dire que c'est l'abandon, le moment où le corps va couler ou va trouver ses sources d'énergie. Je ne parle jamais de terre et en même temps je parle toujours du sol, donc la terre est présente. Et puis l'air c'est ce que je suis moi dans la danse. J'ai toujours une façon de danser qui est presque comme un ricochet comme au-dessus du sol, j'effleure le sol quand je danse, peut être par désir éternel d'envol, mais depuis que j'ai compris justement comment on pouvait trouver cet envol, les choses me sont beaucoup plus faciles. »

« Le Bon Plaisir d'Odile Duboc » de Marie-Christine Navarro,
12 juillet 1997, France-Culture.

« Citer l'événement, pour la radio, c'est y être présent, y ouvrir son micro, faire que l'histoire s'y inscrive et plus tard se raconte d'elle-même... »

Pierre Schaeffer, « Présence et réalisme »,
10 ans d'essais radiophoniques du Studio du Club d'essai 1942-1952,
Arles, coédition Phonurgia Nova/ Archives Ina, 1989, p. 65.

La danse à la radio, véritable paradoxe qui force l'entendement. Qu'entendons-nous de la danse ? Des archives inattendues pour une histoire en danse qui quête davantage les enregistrements visuels des œuvres chorégraphiques.

Lorsque l'image s'absente, alors se déploie la parole dans tous ces états, de la description au témoignage, du récit à la revendication, des sons de cours aux sons de répétitions, archives où danseurs et chorégraphes présentent parcours, croyances, convictions de leurs travaux passés, en cours, à venir. Comment à travers les sons, les bruits, les mots prononcés, la danse trouve-t-elle sa voix ? La parole, le grain de la voix, le souffle, les mots choisis sont autant d'indices qui permettent de revivre le contexte de création de plusieurs générations d'artistes. L'écoute nous ramène au présent de ces paroles, aux enjeux d'une époque, au travail des chorégraphes et le récit qu'ils en font. Elle est là la danse, dans l'espace démultiplié, traversant les années, les époques, proche des corps.

Faire de ces voix et de ces sons une source de recherche pour une histoire en danse a été l'objet de ce travail. Que nous livrent les archives radiophoniques ? Quelles spécificités cette source orale possède-t-elle ? Une immersion dans le fonds des archives françaises conservées par l'INA (Institut national de l'audiovisuel) m'a permis, dans un premier temps, de rassembler, de sélectionner, de contextualiser et d'analyser quelques archives exemplaires des paroles de chorégraphes et de danseurs. Archives françaises, de la danse en France, celles-ci ne sont pas uniquement des archives de la danse française. Les artistes de passage ont la part belle à la radio : de nombreuses visites sont relayées sur les ondes dès les années 1950. On peut alors écouter Martha Graham, Katherine Dunham, ou plus tard, à la fin des années 1970, Merce Cunningham, les danseurs du Judson Dance Theater, Trisha Brown et Steve Paxton, ou encore Pina Bausch après sa découverte au Festival de Nancy. Ces visites sont autant d'occasions d'entendre les chorégraphes d'alors et de considérer les traces de leur passage et la réception de leurs œuvres en France.

Cette recherche menée au départ en vue d'établir une nouvelle source pour la recherche en danse, a entraîné le désir d'une mise à disposition de ces archives aux différents publics de la danse. Il ne s'agit plus alors seulement de repérer, classer, analyser mais de me saisir de cette matière sonore pour donner à entendre, mettre en perspective les richesses de la parole des chorégraphes sur le travail de la danse au fil des générations. Sortir ces archives de leurs boîtes, en concevant des montages diffusés en partenariat avec l'Ina lors de séances d'écoute collective pour des structures culturelles en France et à l'étranger : « *les voix de la danse* »¹.

¹ *Les Voix de la danse*, un projet de Claude Sorin avec l'équipe de l'INA : chef de projet, Joëlle Olivier ; montage sonore, Vincent Fromont ; documentaliste, Véronique Jolivet.

SERGE LIFAR 1939/ 1941/ 1942 / IRÈNE POPART 1942/ ROLAND PETIT 1946/
IRÈNE POPART 1947/ MARGOT

FONTEYN 1947-1948/ JOSEPH RUSSILLO 1949/ JANINE SOLANE 1950/ VALESKA
GERT 1950/ SERGE LIFAR 1950/ YVETTE CHAUVIRÉ 1950/ ALEXANDRE ET
CLOTILDE SAKHAROFF 1950/...

L'enregistrement sonore donne aujourd'hui à la source orale un statut de document. Ces « archives orales » sont généralement des documents récoltés, voire créés par les chercheurs en vue de la constitution d'un corpus documentaire. Le document radiophonique, même s'il est d'une tout autre nature, s'offre également aux interprétations des générations futures, et dans le cas de la danse, ces archives constituent un fonds considérable à ne plus ignorer, comblant certains déficits d'écrits de chorégraphes. « Aujourd'hui, la confrontation entre sources écrites et sources orales et visuelles permet de porter un nouveau regard sur l'histoire, d'en percevoir l'envers. »²

La radio, depuis les années 1930, s'invite dans la plupart des foyers. Commencent alors à se créer des principes radiophoniques : la parole médiatique est plus ramassée, le silence est banni, l'attention de l'auditeur est sans cesse maintenue, les paroles sont fréquemment situées. Les changements techniques permettent les passages d'une radio *discours* à une radio *conversation*, d'une écoute collective, en famille, à une écoute intime, avec un transistor accompagnant les activités quotidiennes, jusqu'aux différés d'aujourd'hui sur l'ordinateur.

Ce récolement des paroles de danseurs et chorégraphes dans les fonds d'archives constitués de l'Ina ne pouvait se faire sans considérer leur double production, radiophonique et archivistique. La radio n'est pas comme le cinéma, la littérature ou la photographie. Elle n'est pas un signe qui serait en même temps une trace matérielle — une qualité d'ailleurs partagée avec la chorégraphie. Sans fil, la radio s'est lancée sur les ondes diffusant paroles et musiques dans chaque foyer. Un seul instant en tous lieux. De cette histoire de l'immatériel est née une forme radiophonique, une forme pensée au présent, un art sonore spécifique. Yann Paranthoën, un des grands créateurs de documentaires de création, écrit dans *Propos d'un tailleur de sons* : « La voix est une musique avant d'être un sens. Et le langage

² Marc FERRO, *Archives : les enjeux de la mémoire audiovisuelle*, Les Nouveaux Dossiers de l'audiovisuel, n° 6, 2005.

radiophonique serait un langage de l'oralité, de l'échange oral, de la rencontre des voix... L'expression radiophonique serait dans une sensibilité à ce qui se passe. Elle n'aurait rien à voir avec l'écrit. »³

Après la Seconde Guerre Mondiale, et sous l'impulsion de Pierre Schaeffer, on commence à classer, répertorier les documents de la guerre des ondes. Des comités de lecture sélectionnent ce qui est enregistré puis conservé. Quelques documents concernent déjà le domaine de la danse : un entretien avec Serge Lifar en 1939, un entretien et des échos de répétitions d'Irène Popart en 1942, et dès les années 1950, d'autres entretiens avec de nombreux artistes, danseurs et chorégraphes tels que Martha Graham, Janine Solane, Marie Rambert, Katherine Dunham ou le Marquis de Cuevas. L'utilisation régulière de la bande magnétique à partir de 1954 favorise peu à peu la conservation d'émissions choisies, jusqu'au dépôt légal de l'audiovisuel en 1992. L'Ina archive alors l'intégralité des émissions.

Lors d'un premier état des lieux, il m'a fallu rapidement admettre qu'une absence d'archives à certaines périodes ne signifiait en rien une absence de médiatisation de la danse, mais bien un choix de conservation lié à des politiques qui des années 1960 aux années 1990 ont varié, et à la constitution des différents comités d'écoute. Les fonds de l'Ina sont immenses, couvrant plus de soixante-dix années de radio et de télévision, et sont en perpétuel accroissement. Le fonds est actuellement en pleine mutation du fait de la numérisation des archives radiophoniques : chaque jour d'anciennes archives sont retrouvées, restaurées, documentées, en plus de l'apport quotidien des nouvelles émissions.

PLEINS FEUX SUR LES SPECTACLES DU MONDE/ ACTUALITÉS DE LA DANSE
CLASSIQUE/ OMBRE DE LA DANSE/ LES MIROIRS DE LA DANSE/
DÉCOUVERTES SUR LA DANSE/ LES NOUVELLES MUSIQUES DE BALLET/
INSTANTANÉ, LE MAGAZINE DE LA DANSE/ LE TEMPS DE LA DANSE/ LE
RYTHME ET LA RAISON/ STUDIO DANSE/ RADIO DANSE/ LE CHANTIER...

L'absence de l'œuvre chorégraphique dans un média dit aveugle, ne fait que renforcer la volonté et la nécessité de trouver les mots pour décrire, évoquer un spectacle, un travail en cours, la réception d'un moment chorégraphique : non pas remédier à une absence, mais créer une présence. La parole radiophonique est avant tout sans visage, mais pas sans corps. Elle est nue et se laisse entendre dans sa nudité.

³ Yann PARENTHOËN, *Propos d'un tailleur de sons*, Phonurgia Nova éditions, 1990, p. 14.

La voix seule, avec son timbre, son grain, son rythme, ses intonations, s'installe comme relais d'une réalité, d'un vécu, d'une connaissance. Mettre en résonance les mots des danseurs à travers les générations, se demander comment à travers la moitié du XX^e siècle, le discours sur et de la danse se modifie, s'infléchit. La parole des artistes sur leur travail a, dans un premier temps, été privilégiée aux discours des journalistes, programmeurs. Puis, ce sont les paroles des danseurs et chorégraphes de la danse contemporaine qui ont occupé une place primordiale, afin notamment de découvrir les croyances, les revendications, ou les difficultés à l'œuvre dans la seconde moitié du XX^e siècle, en créant une juxtaposition des paroles et des sons du travail.

Plusieurs thèmes récurrents apparaissent dans les entretiens (la relation à la musique, à la narration, à la formation, etc.), mais au fil des décennies, les revendications changent. D'une définition de la danse en référence avec l'histoire de la danse, et notamment la présence du ballet en France dans les plus anciennes archives, les entretiens se déplacent ensuite davantage vers le travail même du danseur et de la danse. Ces paroles découvrent la volonté militante de la parole des danseurs vis-à-vis de l'art qu'ils pratiquent. On pense par exemple à Clotilde Sakharof défendant une composition de la danse aussi rigoureuse qu'un tableau, qu'une architecture en 1950, à Merce Cunningham parlant avec Claude Hudelot dans les années 1970 de la nécessité d'un mouvement direct, d'être direct dans le travail avec le corps et l'esprit. Les danseurs sans cesse précisent, défendent, un art qui semble paradoxal pour la radio, un art qu'on ne peut alors voir qu'à travers les mots et les bruits de la danse, les sons de cours et de répétitions.

La plus grande partie des archives repérées a été diffusée sur France Culture, de sa naissance en 1964 à aujourd'hui. À partir de 1992, ce fonds progresse régulièrement avec la création d'émissions spécialisées sur la danse puis spécifiquement sur la danse contemporaine. De courts entretiens permettent de situer une œuvre chorégraphique au moment de sa création. Malheureusement disparues des programmes de France Culture, ces émissions ne permettent plus ces rendez-vous sur les ondes des amateurs de spectacles de danse. La série permettait une autre approche de la danse. L'émission entre dans le propos rapidement. Le producteur affine au fil des émissions sa connaissance du milieu chorégraphique, les questions se précisent, il se situe en spectateur averti. Le direct est une des formes privilégiées de ces émissions, permettant de suivre l'actualité des créations chorégraphiques et les réactions « à chaud » des chorégraphes sur leur dernier travail.

Au cours des années 1980, la naissance d'émissions élaborées, *Les Nuits Magnétiques*, *Le Bon Plaisir*, etc., donne une part plus importante à la danse contemporaine sur les ondes. Des documents de création proposent au chorégraphe de développer une parole dans la durée et de situer le contexte de l'élaboration de l'œuvre, par le vocabulaire utilisé, par la façon d'évoquer l'œuvre, par les questions du producteur, par les extraits musicaux ou sonores proposés. Ces portraits déploient une parole intime dans une relation de confiance ou d'amitié entre l'artiste et le producteur. Une des grandes richesses de ces archives tient à la spécificité des chorégraphes choisis. Certes, certains sont des « têtes d'affiche » mais la radio, média léger, moins onéreux que la télévision, s'aventure souvent dans les chemins de traverse. Les artistes sont choisis par les producteurs en fonction de leurs affinités, de leurs envies. La radio, pour nombres de producteurs de France Culture, est une activité annexe qui leur permet d'ouvrir le dialogue avec d'autres champs de connaissance dont ils sont issus tels que la musique, la littérature, la psychanalyse, les arts plastiques.

Des artistes alors peu médiatisés sont ainsi rencontrés dès les années 1950 ou dès le début des années 1970, avec par exemple de longs entretiens avec Merce Cunningham et John Cage, ou encore avec Steve Paxton et Trisha Brown qui développent leur processus de travail en 1978, en même temps que la nouvelle danse française prend la parole. C'est une fréquentation intime des artistes qu'apporte la radio, cette voix transmise par la proximité du micro. Le son de la danse apparaît enfin, paroles de travail, souffles, chant, bruits de pas, de chute sur le champ plateau, sur les tapis de danse : autant d'indices des travaux chorégraphiques. Qu'elle propose une « vue du dedans » du travail chorégraphique ou qu'elle fasse retour sur les œuvres, l'archive radiophonique en danse témoigne du passage entre un espace de travail chorégraphique et un espace médiatique, dans ces instants où, la parole se risque au-dehors.

La parole radiophonique est avant tout une parole médiatisée qui se construit au fil de l'écoute, en un récit. La force du présent de la radiodiffusion rend perceptibles les détours, les reculs, les élans, les confidences des danseurs obligés de situer leur point de vue. Le danseur essaie toujours d'être au plus près de ce qu'il veut dire, il pèse ses mots. Pour Merce Cunningham, la parole peut empêcher l'accès au mouvement, les mots agissent alors pour lui comme un mur dans la situation pédagogique : « Si on parle, le danseur croit immédiatement que c'est la chose qu'il faut chercher mais c'est le mouvement qu'il faut trouver, le danseur doit trouver avec son corps pas avec mon corps. La parole est quelque chose entre le mouvement

direct, c'est comme un mur. »⁴ La parole a une réelle fonction dans le travail chorégraphique, il s'agit toujours de choisir ce qui est dit et non dit, de réfléchir au poids des mots sur le travail, sur le regard. Le chorégraphe américain poursuit longuement, en français, il précise le travail qu'il attend de ses danseurs en réponse à une question de Claude Hudelot : « La force, la flexibilité et le ressort dans l'esprit comme dans les jambes, en anglais, c'est résilience, l'idée mais pas seulement avec le corps mais avec l'esprit, les yeux, avec les oreilles, avec l'attention aux autres danseurs, tout le temps, parce que la danse, on danse comme individuel mais on danse avec les autres, et cela c'est très important, il faut que chaque danseur regarde les autres tout le temps, pas seulement avec les yeux mais avec les oreilles, avec les pieds, avec le dos et tout cela..., et ça, c'est le ressort pour moi. »⁵

Plus récemment, trente années après Cunningham, Loïc Touzé exprime en d'autres termes le même constat dans l'enseignement de la danse. Si, pour lui, les mots peuvent entraver l'expérience, la parole permet de nommer les choses *a posteriori*. L'expérience donne un sens nouveau aux mots : « Le moindre mot vient parfois empêcher l'expérience puisqu'il est d'abord le mot avant que l'expérience soit produite et il ne nous permet pas de la faire, donc c'est redonner cette possibilité de faire l'expérience puis qu'ensuite on nomme, et qu'ensuite le mot puisse recouvrir un sens qu'il n'avait pas avant. »⁶ La réticence des danseurs à parler, notamment de leur biographie, énerve parfois les producteurs. En 1987, une productrice reprocha par exemple à Mathilde Monnier de se méfier des mots, de ne pas dévoiler certains faits de sa vie. La volonté de parler du travail et non de se confronter à une image du danseur qui aurait voué sa vie à la danse depuis l'enfance, entraîne parfois des refus de s'exprimer de la part de certains danseurs.

La question de la réception des œuvres est omniprésente dans les archives radiophoniques. Si l'image s'absente, une image de la danse et des danseurs est sans cesse révélée dans les questions des producteurs. Le danseur essaie sans cesse de concentrer le débat sur le travail des œuvres chorégraphiques, sur le corps, face parfois à l'inquiétude du producteur. Contrairement à d'autres formations artistiques où la prise de parole fait partie intégrante du cursus, le parcours des artistes chorégraphiques laisse peu de place à l'exercice et à l'apprentissage de la

⁴ Merce CUNNINGHAM : Taquet Yvonne et Lucien Attoun, *Spot du 12 juin 1970*, France Culture.

⁵ Merce CUNNINGHAM, « *Situations* » de Claude Hudelot, 7 août 1976, France Culture.

⁶ Loïc TOUZÉ : Nicolas Demorand, *les matins de France Culture*, 11 février 2004, France Culture.

parole sur leur propre travail. Le danseur avance avec ses mots, sans posture, et essaie de parler au plus près de son travail de danse. Cette parole médiatisée par la radio doit s'énoncer clairement, pour tous, et devient alors un précieux outil pour donner à entendre le travail des danseurs, un travail, un processus créatif bien souvent méconnu. Ainsi, les archives radiophoniques dévoilent mot à mot, questionnements et richesses des modes de pensée à l'œuvre dans le monde de l'art chorégraphique.

Dans une émission de 1950, Katherine Dunham évoque justement les processus de formation de la pensée par le théâtre et la danse : « Contre l'avis de quelques critiques estimés contemporains, c'est mon idée profonde que le théâtre, et en l'occurrence la danse, ne doit pas servir seulement à provoquer dans le public des émotions d'évasion et d'exotisme. Le théâtre ne doit pas non plus rester simplement pédant, les deux éléments doivent s'unir par l'âme et l'esprit, les lois de l'artiste créateur. On doit laisser le théâtre avec l'impression d'avoir trouvé, là, quelque chose que l'on ne pouvait définir seul et en même temps se sentir pousser vers de nouveaux chemins de pensée. »⁷

DOMINIQUE MERCY 2005/EMMANUELLE HUYNH 2006/ LAURENT
PICHAUD 2006/ JÉRÔME BEL 2007/ SASHA WALTZ 2007/ ODILE DUBOC 2008/
DANIEL LARRIEUX 2008/DOMINIQUE MERCY ET YANN
BRIDARD 2009/MALOU AIRAUDO 2009/ DOMINIQUE DUPUY 2009/
EMMANUELLE HUYNH 2009/ DOMINIQUE HERVIEU 2009/ MATHILDE
MONNIER 2009/ RACHID OURAMDANE 2009/ FRANÇOIS CHAIGNAUD 2010...

Cinquante ans plus tard, Pina Bausch évoque son sentiment du processus de renouvellement de la création chorégraphique : « Faire une nouvelle pièce c'est toujours comme traverser l'enfer, vous ne voulez plus en faire une autre après mais c'est aussi une obligation. Je ne le dirais pas forcément de quelqu'un d'autre, c'est à moi que je le demande. Mes danseurs sont aussi dans cette attente, et j'ai peur aussi que si je n'en fais pas une autre, je n'en ferai plus du tout. C'est comme goûter quelque chose et vous avez toujours besoin d'en savoir plus, c'est une grande joie de savoir ce qu'on ignore, j'aime toucher, aller découvrir des endroits

⁷ Katherine DUNHAM, « *Plein Feu sur les spectacles du monde* » de René Wilmet, éléments bruts datés au 1^{er} janvier 1950.

totalelement inconnus. C'est comme un procédé sans fin, terrible, et il ne s'arrêtera jamais, probablement. »⁸

Des réalités de paroles et non de gestes, ces archives radiophoniques permettent de considérer le savoir personnel de l'artiste comme une véritable source. Le document radiophonique révèle d'une manière particulière ce contexte dans lequel la parole s'inscrit, il met en évidence les étapes du processus créatif. Faute de pouvoir rendre les choses directement visibles, la parole laisse à l'auditeur le soin de se les représenter, de les mettre en jeu pour son propre compte, d'ouvrir les sens. « Celui qui ouvre le mot ouvre la matière »⁹, disait Ghérasim Luca. On prête l'oreille à la radio, elle avance à voix nue, sans décor, sans masque, sans autre histoire que celle de la parole qu'elle porte, des sons dont elle fait vibrer les couleurs. Ça tient dans le creux de l'oreille, à l'intérieur du corps.

⁸ Entretien avec Pina Bausch de Marc VOINCHET et Aude LAVIGNE, *Tout arrive*, France Culture, 18 juin 2003.

⁹ Introduction à un récital donné au Lichtenstein, cité par Yannick TORLINI, *Ghérasim Luca, le poète de la voix : ontologie et érotisme*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 14.